

异性书写的历史——《潘金莲》：从欧阳予倩到魏明伦

苏琼

《江苏社会科学》2000 年第 3 期

—

内容提要:由潘金莲的形象和故事出发,在对欧阳予倩和魏明伦写潘金莲的两部剧作进行文本分析、比较的基础上,本文认为从女性视角来看:欧阳予倩的话剧《潘金莲》体现了“五四”时期人们对以妇女解放、爱情自由为代表的个性解放的追求;魏明伦的川剧《潘金莲——一个女人的沉沦史》规避了两性间的矛盾,借助非情节叙述赞美的实际上是“为女流作主的法典”。因而,就作品所具有的女性意识而言,创作于八十年代的魏剧反而不及写于二十年代的欧剧。

关键词:潘金莲 异性书写 历史 女性视角

话语,经过半个世纪以来结构主义和后结构主义的研究证明,它是权力的象征。女性话语的缺席,如同男性作为女性代言人的历史一样,由来已久。从这个意义上说,整部女性的历史,是由男性创造的。在这部由异性写作的历史里,潘金莲作为经典妇女形象被反复书写。其中,以两部剧作最为引人注目:欧阳予倩的话剧《潘金莲》与魏明伦的荒诞川剧《潘金莲——一个女人的沉沦史》。鉴于两位男性剧作家都从关注女性的层面写作潘金莲,本文暂且把其它许许多多的枝节搁置一旁,以女性的视角来看《潘金莲》的历史承继与颠覆。

潘金莲:不尽的

言说

自从施耐庵的《水浒传》奠定潘金莲形象的基础,经过《金瓶梅》的渲染,潘金莲就背起毒妇、淫妇的别名流传,成为“恶魔型”女性的代表。传统戏曲《打饼调叔》、《挑帘裁衣》、《灵堂杀嫂》等,就是站在男性传统观念的立场上对潘金莲进行丑化和谴责。此种状况一直持续到本世纪二十年代后期欧阳予倩的剧作《潘金莲》问世。八十年代中期魏明伦的剧作《潘金莲——一个女人的沉沦史》以其荒诞的形式让潘金莲再次声名鹊起。在此前后,戏曲、小说都以潘金莲为蓝本作了许多文章。[1]一个被传统定位于不堪地位的女子,

何以能吸引了众多的现代文人不吝笔墨呢？由原本出发，我们发现这里有作家们共同的兴奋点：人物性格的复杂性、悲剧性；故事的趣味性、戏剧性。

先来看潘金莲性格的复杂性、悲剧性。平心而论《水浒传》塑造的潘金莲形象颇为成功。诚如田汉所说：“施耐庵在《水浒》里写的几个女性潘金莲，潘巧云，阎婆惜……以潘金莲最为生动”。[2]她是清河县大户人家讨来的养女兼作使女，颇有些颜色，做得一手好针线。因为大户缠她，她意下不肯依从，到主人婆处告发，结果被记恨在心的大户嫁给了武大。象当时所有的女人一样，她是男人绝对完全的附属物，没有选择所爱的权力和自由。假若潘金莲能象她时代的众多女性一样“嫁鸡随鸡，嫁狗随狗”，倒也罢了。然而生性好强、泼辣如潘金莲（她有一段掷地有声的话：“我是一个不戴头巾男子汉，叮叮当当响的婆娘！拳头上立得人，胳膊上走得马，人面上行的人，不是那等拗不出的鳖老婆。”），在选择挑战大户之际，就已经注定了她将离经叛道。

“（从）父权制强加给妇女的空白和被动的品质这个角度看，一个女人离经叛道的行为无疑将以她的生命或者她的名誉为代价。”[3]潘金莲付出的正是这两样东西：生命、名誉。

潘金莲对以大户为代表的男性权势和“青春受压抑，个性遭泯灭”的生存状态的反抗，以毒死亲夫的极端形式告终，授予了父权代言人将之全面否定的话柄。潘金莲的杀夫和她的被杀，就象苔丝杀死克雷一样，“她牺牲了别人，也自我牺牲。她躺在爱情的祭坛上是善的，但是在社会法庭面前，她是恶的。”[4]值得注意的是，在潘金莲身上萌动着女性自我意识觉醒的幼芽。嫁给武大非潘金莲的本心，她只是身不由己，一个女婢在反抗了给主人作妾的命运后，不会再有其它选择的权利。毒害武大更非她的本意，她要武大“还了我一纸休书”，“武大那里敢再开口”（第二十四回）。倘若武大还了潘金莲一纸休书，杀夫的悲剧便不会发生（其实即便不杀夫，注定了的悲剧也会以另一种方式呈现）。对当时有了一定的自我意识又受着双重迫害——来自社会的（父权）与来自家庭的（夫权）——的潘金莲而言，杀夫，实在是默默忍受之外的别无选择。人们能原谅武松的杀嫂，并且自始至终都认为这是英雄行为，却永远遣责潘金莲的杀夫。这是她的悲哀，也是所有女人的悲哀——被写作的历史只能是屈辱史。由男人书写女人，尤其是在“文学厌女症患者”的笔下，女人不是受害者就是扭曲者，她们无处申诉。鲁迅曾说：“女人的替自己和男

人伏罪，真是太长远了。”（《花边文学·女人未必多说谎》）诚然如此。

再来看潘金莲故事的趣味性、戏剧性。具体而言，即：（1）失配；（2）乱伦；（3）杀夫；（4）杀嫂。

般配，是普通人衡量男女恋爱婚姻是否美满的一个标准。最好是门当户对、郎才女貌，若是门当户对无法实现，灰姑娘和王子也很引人入胜，毕竟是靓女俊男；祝英台和梁山泊也让人荡气回肠，毕竟是才子佳人。施耐庵把一丈青扈三娘配给了矮脚虎王英，虽然有些使人不愉快，也能忍了，毕竟是英雄惜英雄。庶几可见才貌相当至关重要，而匹配给潘金莲的武大却只是一个懦弱的“三寸丁谷树皮”。他与潘金莲无论外貌、年龄，还是性格、气质上都存在着巨大的差异，不般配是显而易见的。基于这一点，某位女诗人说：“翻潘金莲的案实在容易，因为谁赞成潘金莲跟武大郎呢？”[5]这种“失配”不仅让潘金莲、让女人心里失衡，也让众多的男人心里失衡。潘金莲的心里失衡造成她和武大之间难以弥合的缝隙，在此种状态下，第三者的到来是历史的必然。

潘金莲爱上武松，即嫂子爱上了小叔子，其潜在的乱伦意识刺激着人们的神经。魏明伦叙述道：“我刚十岁，早已粉墨登场，……演出《潘金莲》，我扮郢哥，台前卖梨儿，台后捧着郭老的《少年时代》，读到少年沫若单恋嫂嫂，不禁与台前潘金莲单恋小叔子挂上钩来。异想天开，便去问我那搞编剧兼司鼓的父亲：‘潘金莲如果遇上郭沫若，叔嫂关系又会怎么样？’”[6]可见，最初引起少年魏明伦兴趣的是潜在的叔嫂乱伦这一情节。乱伦的题材在西方剧作中并不乏见，在中国戏剧里却鲜有出现。虽然这一情节以潘金莲的失恋终结，但是由乱伦倾向的不合法性带来的戏剧性同样不容忽视。

再则一个美貌的少妇毒死丈夫继而又被自己喜欢的小叔子挖去心肝断送了卿卿性命，最富于戏剧性的情节，莫过于杀夫与杀嫂了。欧阳予倩云：“有朋友买得一部旧版子水浒，无意中提起潘金莲，……我当时就想拿潘金莲来作题材，……不久我拿杀嫂一幕大致编好，因为种种的打扰，前头几幕，没有动手……”[7]一部多幕剧，作者最先编好了最后一幕杀嫂，其它的却迟迟没有动笔。这至少暗示了一点，即最触动剧作家的是杀嫂这一情节。

如此富有戏剧性、趣味性的故事，加上那富有个性的人物，吸引着众多的墨客从各个角度、本着不同的目的对潘金莲进行反复书写。重视“戏”的欧阳予倩和魏明伦不可能漠然视之。欧阳予倩说：“无论写什么戏剧，……要趣味

丰富，即是从整部看来，是很戏剧的（Dramatic）。”[8]“历史戏也不过是戏，不是历史，不是传记，所以要注重戏剧的部份，注重舞台上的效果，要使之全部戏剧化。”[9]魏明伦提起将小说转化到戏曲舞台的三个条件：戏剧性行动、戏剧性悬念、戏曲式场面。[10]他们写潘金莲的部分原因正是看中了上述情节以及人物性格的复杂性、悲剧性。不过，因个人的出发点不同而各有侧重。欧阳予倩略过杀夫一节不提，泼墨于杀嫂的场面；魏明伦则倾心于将潘金莲杀夫始末娓娓道来。由是生出不同的作品来。表面上看，这不过是剧作者的叙述策略；然而，当我们从女性的视角对此进行重新审视时，便发现并非这么单纯。

两部颠覆

性写作的文本

从古典作品改编来的两部《潘金莲》，就广义而言同属历史剧的范畴。冯友兰说做学问有两种，一种是“照着说”，一种是“接着说”。创作历史剧，除了这两种外，还可加上第三种——“推翻了重说”。这两部剧作，就是对《水浒传》第二十四、二十五、二十六回“恶魔型”女性潘金莲的颠覆性写作。

二十年代的中国，易卜生的《玩偶之家》正如火如荼地上演。受此时妇女解放、个性自由的时代思潮感发，剧作家以极大的热情关注现实中妇女命运的同时，也瞩目历史。青年女性在戏剧作品里离家“出走”，女性作家在对娜拉的认同中离家“走出”，戏里戏外进行着实现自我的努力，性别文本应运而生。我们说“签署上一个女名未必就能使作品成为女性的。它可能是地道的男性写作，相反，一篇署有男名的作品本身并不排除女性特征。尽管男性的作品很少有女性特征，但我们有时仍能找到这样的作品。”[11]身为异性的欧阳予倩，作为“五四”弑父时代的子辈，在反封建父权制一点上，与女性是同盟。他的《潘金莲》就是少有的“有女性特征”的男性作品之一。剧中，他对潘金莲来了一次颠覆性的写作，首当其冲地向以施耐庵为典型代表的男权话语发难。“从他的笔下替残酷深重的封建压迫下的女性吐了第一口冤气！”[12]

欧阳予倩笔下的潘金莲为自我而存在。“他不爱我，我爱他，那只能由着我”（第二幕），“只要自己信得过就得了”，“我很想糊涂得连自己都忘记；可是今生做不到了！”（第三幕）心中有自己，信自己，强烈的“我”的

意识，让我们听到了个性解放的声音。“在现代史上，女性的解放与个性的解放是一同提上历史日程的，个性的观念甚至是女性的性别意识的双亲之一。女性与个性有着同一历史意识形态由来，即它们同是传统封建一统秩序的天然之敌，并对这种统治秩序有巨大的解构力。”[13]个性与女性共谋，使女人为自身反抗父权压迫成为可能。

张扬了个性的女人潘金莲，对自己的女性角色有清醒的认识。她明白地道出了男人们合谋压迫女人的实质：“本来，一个男人要磨折一个女人，许多男人都来帮忙；乖乖儿让男人磨折死的，才都是贞节烈女。受磨折不死的，就是淫妇，不愿意受男人磨折的女人就是罪人。”（第三幕）“男人家有什么好的？尽只会欺负女人！女人家就有通天的本事，他也不让你出头！只好由着他们攢着在手里顽儿！”（第二幕）道出了男权统治下女人孤立无援的境遇：

“明知道世界上的人，没有一个肯帮女人说话。”（第五幕）在这种生存状态下，一个女人即使聪明能干，也是“池里的鱼游不远，笼子里的鸟飞不高”

（第三幕），无可奈何。经历过失配、失恋、杀夫的潘金莲，心态不可能再平和，《水浒传》中的泼辣刚烈到此发展为敢爱敢恨还带着偏激的叛逆性格。由于找不到生之出路，潘金莲的抗争只能是消极的，她道：“恶活不如好死，最好女人全死他个干净。”“那些男人们，罪孽深重，还不让他们活受去。”

（第二幕）依照弗洛伊德的解释，她这是企图以自虐的方式达到施虐的目的，潜意识里有阉割男人的欲望。虽然消极，她的反抗却来得强烈而极端，还带了些玩世不恭与看破红尘的游戏态度，那种自杀式的“杀他”，既不同于吴自芳（《回家以后》）温柔的反抗，也不同于于素心（《泼妇》）果敢的出走。正如田汉所说的：欧阳予倩把潘金莲塑造成了“妇女解放的先驱者”。潘金莲就是剧作家刺向封建正统观念的一把利刃，一部控诉男权社会压制女性的血书。

在剧本中，欧阳予倩构筑了两性间没有硝烟，却也血光四射、异常惨烈的战争。以大户为代表的男性权势一心要制服女人，把她们压制于玩物的地位。在他们眼里，女人不过是金鱼的同义语——“男人养女人就跟养金鱼似的，金鱼要好看，看鱼的人要好看干什么？不过是好顽罢了。”（第一幕）在他们看来，潘金莲“爱”是不对的，她的身份不许她有这样的权利；“拿主意”也是不该的，她不应有自己的思想与主见。（第一幕）因为他们清楚，女人一旦有了自己的声音，他们的统治地位会受到怎样的威胁。故而，大户一心要降伏潘

金莲。剧作安排了一次男人与女人的对话，它是在大户与王婆之间进行的。大户要王婆说服潘金莲“改过自新”重投他的怀抱，王婆劝他“高抬贵手”放过她，结果不欢而散。这里，王婆从《水浒传》中的犯罪同谋被改造成潘金莲的反抗同盟。我们在第二幕中得到暗示，原来她也是男人们的受害者。如此形成了壁垒分明的两个阵营，厮杀的高潮是杀夫与杀嫂。

对女性强烈的同情，促使欧阳予倩带着太多的欣赏甚至赞美去写潘金莲对武松的极端唯美之爱，她对“力与美”的崇拜。为此，他的《潘金莲》略去了施耐庵式的对潘金莲杀夫的细致描绘。从杀夫后写起，剧作家隐蔽了观众有可能因她杀夫而对她产生的恶感。他把笔力集中在“杀嫂”场面的铺垫。在杀嫂情节的逐渐演进中，点出失配给她带来的苦闷、她的欲爱不得的痛苦，乃至希望破灭后的绝望、她杀夫的心态。对于武大的死，潘金莲并不内疚，“象他那样的人活着也是受罪，实在没有意思，我看倒不如死了的好。”（第三幕）对于自身的死，潘金莲早就考虑过。她屡次提起自尽的话，依她的性子“就死也死一个痛快！能够死在心爱的人手里，就死，也甘心情愿！”（第五幕）所以，面对武松，面对即将来临的死亡，她能坦然，“你拿性命和我拚，我拿性命和你说话”（第五幕），没有丝毫胆怯。个性强烈如她（“与其叫人可怜，不如叫人可恨”，第二幕），既然无法好好的活，那么唯有美丽地去死了。就这点而言，潘金莲死亡的本质是殉情。但又心有不甘，所以她激愤地控诉害死武大的不是她，不是西门庆，是张大户，是武松！即，是与女人对立的男人。唯其如此，她的死才显得分外凄美。如果说杀夫是自杀式的“杀他”，那么杀嫂就可以说是“他杀”式的自杀。欧阳予倩以他特殊的女性体验，重新书写了这个在男性文本中被歪曲、被掩蔽了的女性形象。

六十年，抛到历史的长河里，溅不起些许的水花，于潘金莲的含义却有大的不同。施耐庵笔下地位低贱、谋害亲夫的淫妇；欧阳予倩笔下嬉笑怒骂、个性刚烈的新女性；在魏明伦笔下一变而为多才贤惠、柔情艾怨的女子，他为她添置了许多好处：天真、善良、纯洁而又多情，甚至于“弹琴唱曲有诗才”

（《反抗》）。依魏明伦的本意，他仍然要借助潘金莲反封建主义的，“一部沉沦史——千年封建根”（《尾声》）。他达到目的了吗？在他的剧中，我们能明显看到的是少了欧阳予倩赋予潘金莲的强烈个性，“我”被替换成了“我们”。

这个“我们”，指的是她和武大而不是别的什么人。换言之，潘金莲默认了强加给她的丈夫。她学起了三从四德，尽管“没有灵犀呀，没有爱！/ 没有风情呀，没有孩！”她还是“盼大郎体贴妻早早归来。”（《委屈》）时刻不忘她是为人妻的了，遭到泼皮欺负时，鼓励丈夫“大郎，我们自家争口气嘛”（《委屈》）。绝对的贤妻，可惜无法成为良母。然而这没关系，一个木娃娃就足以让她说起“认命”的话来：“有个木娃娃，总比莫得好！（自嘲）如今出嫁从夫，以后夫死从子，靠你两父子，度过一辈子，我认命罗，逗娃娃耍哟！”（《委屈》）。增加了母性、妻性的潘金莲，其反抗是被动的：向武松求爱是酒后失言，与西门庆通奸是被设计的误投（a. 误认西门庆的表演为英雄行为；b. “茶内藏了春药”；c. 朦胧中错把西门庆当武松。），杀夫更是一个“弱女子”被逼无奈后的失足。

魏明伦认为欧阳予倩“站在布尔乔亚个性解放的立场反封建，带着弗洛伊德性欲至上的色彩去为潘金莲翻案”是当时的“通病”，所以，他要“用历史唯物主义和辩证唯物主义的观点去重新认识潘金莲”，“把人物置于光怪陆离的社会背景下，视其性格发展的不同阶段，该仰时则仰，该俯时则俯，该同情就同情，该赞扬处也赞扬，该惋惜时就惋惜，该谴责时亦谴责”。[14]这样就有了从“天使”一步步沦落为“恶魔”的潘金莲。

本文认为魏明伦对欧阳予倩的《潘金莲》不以为然之处，恰巧是使它成为经典的地方。反倒是魏明伦的剧作，为达到自己预设的目的对潘金莲作了过多的粉饰。魏剧对潘金莲的塑造力图让人们相信其实潘金莲是个“天使”，只是不那么走运，无意中成了“恶魔”。我们想知道的是，若潘金莲原本不这么

“好”，她的杀夫是否就根本不值得同情？魏剧写武大没有生育能力，却依然把她投向西门庆解释为外力的推动。我们想知道的是，潘金莲是否不会有或者说不该有欲望？否则，就没有了替她翻案的必要或者说意义？本文认为正是独特的“这一个”“恶魔型”女人潘金莲让人们玩味不已，也正是这样的她的悲剧命运，才能象魏明伦自己所说的比祝英台式的单纯而完美的悲剧主角“更复杂，更不幸，更值得深思”[15]。将潘金莲刻划成一个原本单纯天真的女子，实则落入了玛丝洛娃的套路。剧作家以宏大的人物群体遮蔽了个人，她的行为靠着旁人推动，她的反抗与叛逆都是不得已而为之，女主人公失却了把握自己命运的独立性和主动性。

魏剧弱化了潘金莲性格中的叛逆性与反抗性，这样做的结果是在不知不觉中削弱了她身上的思想意蕴，暗淡了她的形象。而把她周围的人物作了丑化处理，又比欧阳予倩之《潘金莲》缺少了人性和人情味，尤以王婆和西门庆形象的处理为甚。否定了施耐庵与欧阳予倩的潘金莲之后，这部看似同情女性、“维护女性”（吴祖光语）的剧作，对潘金莲的翻案彻底的近乎虚伪，根本上，没有任何足以让女性欢欣鼓舞的地方。即使是从现实主义批评的角度出发，潘金莲的形象亦不能说是鲜明突出的。正象许多评论者指出的那样：“潘金莲不见了”！她只是剧作家证明自己某一观点的道具而已——是“优越的社会制度为您们签发了通行证”，“进步的时代，优越的制度，保障了妇女婚姻自由。”[16]从而规避了两性间的矛盾，将不同凡响的女人潘金莲庸俗化了。在潜文本里，我们又得到这样的暗示：女人，你的一切都是男人给予的，不幸（如潘金莲）由他们而起，幸福（如吕莎莎）亦是因他们而生。从而完全抹杀了女人自身的努力，抹杀了女人为争取自身的独立品格所作的斗争。潘金莲作为一个独特女性的价值，至此完全丧失了。所以说欧阳予倩笔下的她在魏明伦笔下患上了“失语症”。一旦剔除光怪陆离的形式，就会发现“这一个”已经消失，她不过是男性创造者按照自己的意志进行削足适履的扭曲变形的产物，一个空洞能指，一个受害的女性符号。这样，我们说尽管魏剧在楔子和尾声中将杀嫂场面展示了两回，这两个杀嫂场面也只是停留在了维护剧作结构的完整方面：楔子、尾声——杀嫂，反抗、委屈——失配，追求——乱伦的倾向，沉沦——杀夫。魏剧的“一个女人的沉沦史”，通俗点儿说就是一个女人是如何走上犯罪道路的。

女性：

一种历史力量

当我们把欧阳予倩和魏明伦的两部《潘金莲》一同放到历史语境中，从女性的视角对它们重新审视时，我们发现：如果不考虑其成功的艺术形式，魏剧所具有的女性解放意识反而不如欧阳予倩的剧作，这就是历史的真相。这种真相为理安·艾斯勒（Riane Eisler）所强调的：历史，总在“男女合作的上升时期和男性统治的倒退时期之间强有力地变动”，[17] 提供了注解。所以我们赞同“妇女解放的程度是一个社会解放程度的标志”（傅立叶语），女性，是历史中的一种力量。

历史的进程告诉我们，反封建的一部分即是反男权制、家长制，恰如凯特·米利特（Kate Millett）指出的：“家庭、社会和国家这三种男权制的命运是连在一起的。……男权制家庭在实质上是封建主义的（相反，封建主义的统治也就是家长制的统治）。”[18]在男权/父权统治下，女性与子辈的地位相当，属于被支配的一群，“男权制的原则就是双重的：男人有权支配女人，年长的有权支配年少的。”[19]“在男权制下，孩子和母亲的地位从根本上说是一种依附于男人的地位。”[20]这样，在某种条件下，子辈就有可能与女性联合起来共同反对封建父权制。“五四”运动正提供了这种契机。

我们说“五四”是个颠覆封建礼教秩序的时代，它是真正意义上的中国“女性”的诞生期。激烈反传统的新文化养育了一代人，子辈们威胁要“推翻父权的统治”，而受个性解放吸引的一批女儿背叛角色，走出了家庭。首先是人，之后才是女人。为成为独立的人，女性与弑父一代/子辈结成盟友反封建、反父权，共同为挣脱封建父权的罗网而奋战。“她们对以往社会性别规范的否定，与弑父一代对封建政治、封建伦理乃至封建符号体系的否定基本一致，她们那离经叛道的行为和追求自由的勇气，是整个新文化运动社会风气的一部分。”[21]基于此，女性与个性共谋、女性与子辈共谋成了“五四”时代妇女解放的特征。

如前文所述，作为“五四”弑父一代/子辈的一员，欧阳予倩与女性达成了共识，正是在这点上他具有了女性意识。他在剧中体现的是“五四”时期人们对以妇女解放、爱情自由为代表的个性解放的追求，所谓翻案，本身就带有对以往定式的解构。此外，欧阳予倩自身特殊的经历，也使他比其他男性更富于女性体验，更容易站在女性的层面重塑潘金莲，把颠倒的历史再颠倒过来。一九二七年，《潘金莲》以京戏的形式首次在南国社组织的艺术“鱼龙会”上演出，欧阳予倩自己扮演潘金莲。联想到他最初的话剧生涯即以扮演女性开始（《黑奴吁天录》中的女黑奴、《画家与其妹》中的画家妹子、《热泪》中的女主人公杜克司等）；联想到因1912年在《家庭恩怨记》和《社会钟》中演活了坏女人，此后“新剧同志会”分派角色就专派他饰坏女人；联想到他在职业京剧演员时，演旦角戏曾一度与梅兰芳齐名，人称“南欧北梅”；联想到“他所写的戏全部都贯串着反封建的民主思想，尤其是对于备受封建压迫的中国妇女，赋予极大的同情。”[22]我们可以说，剧作家的独特性与时代的大背

景共同缔造了欧阳予倩充满了叛逆精神的《潘金莲》。

随着人的解放而开始的中国妇女的性别解放，三十年代以来一直处于边缘，并逐渐在抗日战争、解放战争的烽火中消磨了女性的自我。在共同参与的社会革命和战争中，连以丁玲为代表的女作家都没有经受住父权话语、主流意识形态的侵蚀最终放弃了性别立场。当代意义的妇女解放通过新社会制度的建立获得了允诺，同时，“所有的妇女活动均汇入巨大的国家政治的潮流。在这样的融汇中，中国妇女运动过分地强调了她的无性的社会实现价值，也在不知不觉中冷淡或失落许多关于自身生命本体的命题。……妇女意识长期为政治第一的口号所笼罩”。[23]真正主体意义的妇女自我意识觉醒、性别解放，出现了空缺。“这样，问世不久的女性的历史，在与民族群体历史进程的歧异、磨擦乃至冲撞中，走完了一个颇有反讽意味的循环，那就是以反抗男性社会性别角色始，而以认同中性社会角色终。在这个终点上，女性必须消灭自己以换取允诺给女性的平等权利。”[24]

到八十年代中期魏明伦写作《潘金莲——一个女人的沉沦史》时节，新一轮的父权制早已确立并得到巩固，女性依旧是被统治的对象。做为统治性别中的一员，男性作者无须再与女性结盟。在魏剧中体现的是为加固新的社会秩序、新一轮的父权制所做的努力，而将女性消解为“零”，消解为一种符号。他们只能从社会学的角度，却不会再从性别角度来看待两性关系，从而留下自己与女人永久的区别。再次回到魏的剧作中去，我们就会发现剧作家借助非情节叙述赞美的实际上是“为女流作主的法典”，绝不是反抗的潘金莲。如此这般，妇女今天要求的解放，争取女权的运动都变做了无意义，因为《婚姻法》已经为她们解决了一切。但我们说这并不是真正意义上的妇女解放，真正意义上的妇女解放应该是女性主体意识的觉醒，是女性精神上的解放。它“是一个永久存在的问题，它并未因帝制和古文遭到废止便自行解决，甚至也不因新婚姻法公布而失去意义。”[25]潘金莲的悲剧，岂是一个“离”字了得？

还需看到的是，八十年代中期社会转型，中心价值、传统价值遭遇解构。两性力量处于一个此消彼涨的阶段。无所不在的经济标尺不再许诺女性空洞的前景，也因此不再遮蔽一切存在的本相，女性处于历史边缘的境遇，又一次无比清晰地展现在我们眼前。受西方女权主义影响成长起来的新女性主义者，再

一次迈出了挑战男权神话的步伐。值此之际，在一部标榜维护女性的剧作中所体现出的庸俗社会学的价值观，就无法不引起我们的深思。

注释：

[1]一九四二年田汉写过湘剧《武松与潘金莲》，一九四四年又将其改为京剧。此外，单以《潘金莲》为题

的小说（不完全统计）就有魏子云、张凤洪、卢群的，尚有陈德来的《潘金莲别传》等。

[2][12]《武松与潘金莲》，《田汉文集》第9卷，中国戏剧出版社1983年版。

[3]张京媛主编：《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社1992年版，第177页。

[4]刘再复：《性格组合论》，上海文艺出版社1986年版，第228页。

[5]《历史剧问题座谈》，《戏剧春秋》第2卷第4期（1942年10月）。

[6]《我“错”在独立思考》，《苦吟成戏》，上海文艺出版社1989年版。

[7]欧阳予倩：《〈潘金莲〉自序》，《欧阳予倩研究资料》，中国戏剧出版社1989年版。

[8]哈庸凡：《名戏剧家欧阳予倩访问记》，《欧阳予倩研究资料》，中国戏剧出版社1989年版。

[9]《〈忠王李秀成〉自序》，《欧阳予倩研究资料》，中国戏剧出版社1989年版。

[10]《转益多师是我师》，《苦吟成戏》，上海文艺出版社1989年版。

[11]转引自康正果：《女权主义与文学》，中国社会科学出版社1994年版，第142页。

[13][21][24][25]孟悦、戴锦华：《浮出历史地表：中国现代女性文学研究》，台北：时报文化，1993年版，第288、32、34、48页。

[14][15][16]《我做着一个非常“荒诞”的梦——〈潘金莲〉遐思录》，

《潘金莲——剧本和剧评》，三联书店 1988 年版。

[17]《圣杯与剑》(The Chalice and The Blade)，程志民译，社会科学文献出版社 1995 年版，第 189 页。

[18][19][20]《性的政治》(Sexual Politics)，钟良明译，社会科学文献出版社 1999 年版，第 51、39、54 页。

[22]欧阳山尊：《论欧阳予倩的文艺思想与实践》，《光明日报》1989 年 6 月 13 日。

[23]王绯：《女性与阅读期待》，陕西人民教育出版社 1991 年版，第 23、24 页。

厦门大学图书馆